

**SOPHIE  
TAEUBER  
ARP**



008140

# Sophie Taeuber-Arp

Copyright © 1981 by Museum of Modern Art  
All right reserved

*Version française*

ISBN 2-550-02479-6

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec  
2<sup>e</sup> trimestre 1982

© Ministère des Affaires culturelles, 182 (pour la traduction française)

## Remerciements

*Le Musée d'art contemporain tient à remercier le Musée d'art moderne de New York qui a donné son consentement à la traduction du catalogue de l'exposition Sophie Taeuber-Arp. Il ne fait aucun doute que l'exposition sera une fête pour les yeux et l'intelligence et permettra, de rendre enfin hommage à une artiste de grande valeur dont le tempérament ne lui permettait pas de prétendre à la gloire et à la reconnaissance. Nous remercions aussi Carolyn Lanchner, autrice du catalogue, ainsi que tous ceux qui, de près ou de loin, ont concouru à l'organisation de la manifestation.*

Manon Blanchette

## Prêteurs

M. Arp-Hagenbach  
Werner Schlegel  
Succession Vordemberge-Gildewart  
Kunstmuseum, Bâle  
Kunstmuseum, Berne  
Fondation Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp,  
Clamart, France  
Yale University Art Gallery, New Haven,  
Connecticut  
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas  
Musée national d'art moderne, Centre Georges —  
Pompidou, Paris  
Fondation Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp,  
Rolandseck, Allemagne de l'Ouest  
Musée d'art moderne de Strasbourg  
Kunstmuseum, Winterthur, Suisse  
Kunsthhaus, Zurich  
Musée Bellerive, Zurich  
Trois prêteurs anonymes

---

# Sophie Taeuber-Arp

---

Carolyn Lanchner

*L'artiste suisse Sophie Taeuber-Arp a été à l'avant-garde de l'abstraction géométrique tout au long de sa carrière, depuis les années dada de 1915 à 1919, jusqu'à sa mort survenue prématurément en 1943. Dans son essai, Carolyn Lanchner étudie l'évolution de l'oeuvre de Taeuber-Arp à partir des premières compositions verticales-horizontales du milieu des années 1910 jusqu'aux reliefs en bois polychrome de la fin des années 30. Elle effectue cette étude à la lumière de l'extraordinaire développement de l'art en Europe entre 1910 et 1920 et en tenant compte de la formation antérieure de tisseuse et de danseuse que possédait l'artiste. Elle y souligne tout spécialement les relations de Taeuber-Arp avec les artistes de sa génération, d'abord avec ceux du groupe dada de Zurich et, plus tard, à titre de membre de Cercle et Carré (1930) et de Abstraction-Création-Art Non Figuratif (1931) à Paris, puis comme fondatrice et éditrice de la revue Plastique (1937); elle y traite aussi des rapports de Sophie Taeuber avec Jean Arp, qu'elle épousa en 1922.*

*Soulignant la variété des matériaux utilisés par l'artiste et des ouvrages auxquels elle a participé, Carolyn Lanchner y voit un désir profond chez Sophie Taeuber-Arp d'intégrer l'art dans la vie. Le catalogue de cette rétrospective, tenue au Museum of Modern Art, présente les premiers travaux de l'artiste, des têtes dada en bois tourné et peint, des maquettes (faites en collaboration avec Arp et Theo van Doesburg) pour la décoration du Café de l'Aubette à Strasbourg, diverses peintures et gouaches, ainsi que la série de reliefs en bois exécutés à la fin des années 30 et qui, selon Kandinsky, « demonstrate a « mastery of... » (((reprise d'une partie de la note 49))).*

*L'exposition organisée par Carolyn Lanchner, conservatrice des peintures et des sculptures du Museum of Modern Art, est la première à offrir au public américain une vue d'ensemble de la carrière de Sophie Taeuber-Arp.*

*The Museum of Modern Art  
11 West 53 Street  
New York, New York 10019*



## Introduction à l'oeuvre de Sophie Taeuber-Arp

Pour Sophie Taeuber-Arp, l'abstraction picturale constituait non pas la fin, mais le début d'une exploration ; en cela elle se distingue de la majorité des artistes de son époque qui sont à l'origine du vocabulaire abstrait en peinture. La plupart de ces peintres avaient atteint leur maturité artistique entre 1910 et 1920 par une schématisation progressive des formes de la réalité objective. Taeuber-Arp ne partageait pas la crainte de Wassily Kandinsky que la couleur et la forme ne soient pas des éléments de composition suffisants pour assurer la survie d'une oeuvre.<sup>1</sup> C'est partiellement à cause de cette tranquille acceptation de l'efficacité expressive naturelle des moyens picturaux que ses oeuvres, même les plus géométriques, dégagent une impression de liberté qui souvent étonne, si l'on tient compte de leur rigueur formelle.

Il ne faut pas pour autant conclure de ce qui précède que Taeuber-Arp a réalisé des oeuvres abstraites qui sont, d'une manière ou d'une autre, sans rapport avec le climat de créativité qui a marqué les années 1910 ; bien au contraire. En fait, en 1911 et 1913, Sophie Taeuber participait à un atelier expérimental, dans le Munich du Cavalier bleu (Blaue Reiter), à l'époque où la recherche de l'abstraction était au goût du jour. Les premières étapes de sa carrière se déroulent à Zurich entre 1915 et 1920, au coeur même de l'activité dada dans cette ville. Il est plus que probable que Taeuber-Arp a été mise en présence, à cette époque, des oeuvres de Kandinsky, Robert Delaunay et Paul Klee. Tout art est jusqu'à un certain point le témoin de son temps ; à cet égard, le développement chez Taeuber-Arp, vers 1915, d'un style abstrait géométrique est tout autant une manifestation de ce phénomène que l'apparition du Stijl aux Pays-Bas ou du suprématisme et du constructivisme en Russie.<sup>2</sup> Mais, pour Taeuber-Arp, le passage à un art non figuratif, les formes géométriques mises à part, s'est fait d'une façon plus assurée que chez ses contemporains et fut moins une extrapolation consciente du langage cubiste ; libre des interprétations romantiques de la machine et de la nature, cette transition a eu l'avantage de n'être pas systématique. Ne

percevant pas l'abstraction comme une fin en soi, l'artiste a pu, à l'instar de Klee, faire appel simultanément à des moyens abstraits et figuratifs.<sup>3</sup>

Taeuber-Arp a laissé peu d'écrits et seules les oeuvres exécutées au cours des deux dernières années de sa vie ont été signées et datées. Nous possédons toutefois un témoignage éloquent de Jean Arp, dont elle fut une proche collaboratrice à Zurich et qu'elle a épousé en 1922<sup>4</sup> :

« Je fis connaissance de Sophie Taeuber à Zurich en 1915. À cette époque déjà, elle savait donner une forme directe et sensible à sa réalité intérieure. On nommait alors cet art « art abstrait ». On le nomme depuis « art concret », car rien n'est plus concret que la réalité psychique qu'il exprime. Comme la musique, cet art est une réalité intérieure, tangible[...]

Déjà en 1915 Sophie Taeuber divise la surface de ses aquarelles en carrés et rectangles qu'elle juxtapose de façon horizontale et perpendiculaire. Elle les construit comme un ouvrage de maçonnerie. Les couleurs sont lumineuses, allant du jaune le plus cru au rouge ou bleu profond. »<sup>5</sup>

Tout au long de sa carrière, Taeuber-Arp semble avoir fait évoluer son oeuvre par cycles, dont chacun se caractérise par un emploi différent des éléments formels.<sup>6</sup> De 1915, ou à peu près, jusqu'en 1920, le format le plus employé se composait, selon Jean Arp, d'un sectionnement vertical-horizontale, le plus souvent d'un carré ou d'un fond vertical-rectangulaire. Cette façon de composer tenait moins d'une extrapolation du cubisme que d'une connaissance des techniques de tissage. À l'École des arts appliqués de Saint-Gall et de Hambourg, Taeuber-Arp avait fait du tissage une spécialité dont elle enseigna les techniques ainsi que la création de modèles à l'École des arts appliqués de Zurich, de 1916 à 1929. L'adaptation de la structure du tissu à la peinture fut toutefois plus que le simple passage d'un métier à un art ; le métier fit découvrir les relations entre les couleurs et les formes en plus d'offrir de multiples possi-

bilités picturales. Le besoin de justifier la peinture abstraite, comme l'enseigne la théosophie de Mondrian ou l'intuition supérieure de Malevitch, a peu dérangé Taeuber-Arp, dont la conception, exprimée dans un article intitulé « Remarques sur l'enseignement du dessin ornemental », voulait que le désir de produire de belles choses — pour autant que ce désir soit profond et sincère — s'inscrive dans la lutte de l'homme pour la perfection.<sup>7</sup> Une position aussi élevée sur le besoin de créer de la beauté implique une distinction des plus fines entre l'ornementation et l'art véritable, et il peut arriver que l'adepte sincère passe d'un domaine à l'autre sans modifier sa perception<sup>8</sup> ou sa philosophie; cela n'est pas sans rappeler Mondrian, pour qui l'art devait intégrer l'homme dans l'univers.<sup>9</sup> Se souvenant de ces années à Zurich où il travaillait souvent en compagnie de Taeuber, Arp écrit:

« nous tentions humblement de nous rapprocher du pur rayonnement de la réalité. J'aimerais appeler ces travaux l'art du silence. Il se détourne du monde visible pour se tourner vers le silence, l'être inférieur, la réalité [...] Nos travaux se proposaient de transformer le monde, de le simplifier, de l'embellir. »<sup>10</sup>

Pendant, la période dada, à Zurich, Taeuber connut une activité remarquable et, nous pouvons le supposer, vécut une jeunesse heureuse et bien remplie. Elle avait rencontré Arp, son grand amour et son compagnon pour la vie, elle prenait conscience de ses talents d'artiste, elle participait pleinement à l'activité stimulante du cabaret Voltaire, où il lui arrivait de présenter des spectacles de danse, et elle réussissait, avec Arp, à vivre de son salaire de professeur à l'École des arts appliqués. Un ami intime, Hans Richter, rappelle cette période: « *Pendant l'époque dada, elle enseignait à l'École des arts et métiers, en plus de peindre et de danser, trois activités où elle était étroitement associée à Arp. Les premières de ses réalisations qu'il m'a été donné de voir étaient des broderies conçues d'abord par Arp, puis par Taeuber elle-même. Il y avait aussi de merveilleuses têtes dada en bois peint (photos 3 à 5) et des tapisseries, oeuvres qui, toutes, pouvaient rivaliser avec celles des collègues masculins. Elle était la découverte de Jean Arp, tout*

*comme il était la sienne et, avec simplicité, ils prirent part à chacune des manifestations dada. À l'époque, j'effectuais une recherche d'éléments d'un langage du signe et de l'image et, à cet égard, l'oeuvre de Sophie s'est révélée une source constante d'encouragement. Ses nombreuses années d'enseignement au musée zurichois des arts et métiers lui avaient appris à réduire l'univers des lignes, des surfaces, des formes et des couleurs à sa forme la plus simple et la plus exacte... Les esquisses préliminaires, en particulier, révèlent toute la recherche artistique et la sensibilité qui se cachent derrière l'extrême simplicité formelle de ses toiles... »<sup>12</sup>*  
(Traduction)

Parce qu'ils voulaient se débarrasser du fardeau des traditions picturales et qu'ils étaient poussés par un idéalisme, engendré en partie par une réflexion sur la structure verticale-horizontale utilisée par Taeuber, Jean Arp et Sophie Taeuber renoncèrent à la peinture à l'huile de 1916 à 1918. Arp raconte:

La claire tranquillité des compositions verticales et horizontales de Sophie Taeuber ont influé sur la dynamique baroque, diagonale, de mes « créations » abstraites [...]

Les tableaux qu'elle faisait à cette époque ont exercé une influence décisive sur mon travail. Mouvement vertical d'une vie claire qui s'élève au-dessus de tout, horizontalité du repos qui s'étend dans la réflexion: les éléments essentiels de la construction se dépouillaient ici des proliférations baroques. Le travail de Sophie devint pour moi un symbole de la « création » divine que les hommes, dans leur vanité, ont démolie et salie.

« Sophie Taeuber et moi avons résolu de ne jamais plus employer la couleur à l'huile. Nous voulions écarter tout rappel de la peinture à l'huile. Celle-ci nous semblait appartenir à un monde orgueilleux, prétentieux [...]

Les années où, nous abstenant de peindre à l'huile, nous avons exclusivement utilisé dans nos travaux le papier, l'étoffe, la broderie, ont agi sur nous comme une purification, comme des exercices spirituels, comme une discipline qui nous permirent de resaisir la peinture dans sa pureté originelle. »<sup>13</sup>

Taeuber revint à la peinture à l'huile pour réaliser sa première toile d'importance, le triptyque *Composition verticale-horizontale à triangles réciproques* (1918), maintenant exposé au Kunsthaus de Zurich (photo n° 15). Ce retour à l'huile ne diminuait pas pour autant la volonté, chez Taeuber-Arp, de s'affranchir de l'héritage artistique de l'après-Renaissance. Aux teintes de bleu, de rouge, de brun et d'orange s'ajoutent différentes intensités de mordoré, dont l'emploi, note Arp, avait été abandonné depuis l'avènement de la peinture naturaliste.<sup>14</sup> Les teintes dorées et le triptyque sont deux choix faits par Taeuber en hommage à la peinture byzantine et à la peinture sacrée médiévale, dont la clarté, l'absence de profondeur, les couleurs symboliques et l'universalité des thèmes les rapprochent de sa propre sensibilité.

Imprégné d'une extraordinaire sérénité, *Composition verticale-horizontale à triangles réciproques* a été assimilé à un diagramme de méditation et comparé au triptyque de Mark Rothko exposé dans sa chapelle à Houston.<sup>15</sup> Par le dosage délicat des couleurs et des formes, le triptyque concrétise la conception qu'avait Theo van Doesburg de l'oeuvre d'art vraiment fidèle, « laquelle est vraie par la beauté qu'elle exprime... simplement par les moyens dont l'artiste dispose et devient un organisme indépendant, artistiquement vivant (plastique) dans lequel tout s'équilibre ». <sup>16</sup> Tout comme dans une gouache réalisée probablement l'année précédente (photo 1), des bandes plus minces de couleurs complémentaires orange et bleu occupent le centre du tableau pour équilibrer les plans foncés, relativement lourds, situés en bordure du tableau. Dans la première, cependant, la division du fond et l'équilibre des formes se prêtent plus facilement à l'analyse que dans le cas du triptyque. Ravissante d'harmonie, la gouache appartient entièrement à la première période de l'oeuvre de Taeuber-Arp et tient, beaucoup plus que le triptyque, de la transposition de motifs utilisés en tissage. Même s'il peut sembler inexact de qualifier de systématique la disposition intuitive des formes chez Taeuber-Arp, il n'en reste pas moins que les premiers travaux de l'artiste n'ont pas été aussi audacieux ou capricieux que ceux qui ont suivi.

Le triptyque présente un élément nouveau : le triangle. En équilibre précaire sur leurs

pointes, les triangles animent la composition, créent une impression de mouvement dans un paysage statique, découpant sur les zones de teintes neutres des formes hétérodoxes, en contrepoint de l'effet stimulant des couleurs environnantes. Le jeu rythmé des éléments du triptyque annonce les oeuvres à venir et doit, sans doute lui aussi, beaucoup aux connaissances chorégraphiques de l'artiste.

Pendant les années dada, à Zurich, Taeuber était à la fois professeure, artiste et danseuse. De l'avis général, ses représentations lors des soirées dada étaient inoubliables,<sup>18</sup> comme en témoignent les propos d'Emmy Ball Hennings :

» À l'époque où j'ai fait sa connaissance, elle était à la fleur de sa jeunesse, mais elle avait déjà conscience des exigences de la vie et mûrissait sa vocation d'artiste. Elle était svelte, d'une taille moyenne ; sa manière de marcher et de se mouvoir était d'une beauté pleine de grâce. Il n'y avait nulle raideur, en elle, rien de lourd. Elle suivait les cours de danse de l'École Laban. [...]

» Je revois Sophie Taeuber danser dans la Galerie Dada. Là, diverses danseuses devenues célèbres plus tard, telle Mary Wiegmann, nous ont prouvé leur talent. Mais aucune d'entre elles ne nous a laissé une aussi vive impression que Sophie Taeuber. Et Hugo Ball, dont elle avait dansé une fois le poème *La Caravane*, écrivait encore dans son journal après nombre d'années : « O, les jours où Jean Arp nous lisait pour la première fois ses poèmes, ses « pompes à nuages », et où Sophie Taeuber dansait entre deux tableaux de Kandinsky ! O, les soirées d'enthousiasme où se bousculaient l'invention, les projets de spectacle et d'exposition ! » De même que l'on ne peut décrire la musique à quelqu'un qui ne l'a pas soi-même entendue, il m'est difficile de donner une idée de la danse de Sophie Taeuber. Je voyais en Sophie Taeuber un oiseau, une jeune alouette, par exemple, qui soulève le ciel par son envol. L'indicible souplesse de ses mouvements faisait oublier que ses pieds gardaient contact avec le sol, il ne subsistait plus qu'élan et vol plané.

» Nous étions nombreux à penser que Sophie Taeuber était une grande danseuse. Elle aurait certainement eu une brillante carrière, et, bien qu'en ce qui concernait son art elle poussât la modestie jusqu'à la timidité, elle devait pourtant bien se douter de ses dons de danseuse. Mais que son amour de la peinture devait être fort ! Elle abandonna la danse pour se vouer exclusivement aux arts plastiques... »<sup>19</sup>

Taeuber cherchait intensément à intégrer l'art dans la vie et il aurait été tout à fait naturel qu'elle adaptât des figures chorégraphiques à la surface bidimensionnelle, d'autant plus que les notations pour la danse (fig. 1) peuvent faire penser aux motifs d'une toile abstraite.<sup>20</sup> Sophie Taeuber, la danseuse, avait, selon Hennings, Ball, Richter, Tristan Tzara et d'autres, un don immense et une sensibilité aiguë qui influèrent sur son art longtemps après qu'elle eut abandonné la danse. Le commentateur de Ludmila Vachtova sur Taeuber, alors élève de l'École Laban, nous renseigne sur l'évolution de l'oeuvre de l'artiste: « *(Elle) a appris la danse avec Laban non pas comme une improvisation, mais plutôt comme un jeu créatif aux règles variables et qui se déroule dans le temps et l'espace comme une sculpture unique, mouvante, éphémère.* »<sup>21</sup> (Traduction)

Mil neuf cent dix-neuf a marqué la dernière année complète de l'activité dada à Zurich. C'est à ce moment, soit entre 1918 et 1920, que Taeuber réalisa une série de quatre têtes en bois tourné polychrome qui sont, pour la plupart, des portraits dada de Jean Arp (photos n<sup>os</sup> 3 à 5). Objets dada plutôt que sculptures, elles illustrent bien, pourtant, le goût très vif de Taeuber pour la forme. Ces têtes, d'un humour incisif, sont piriformes, simples et austèrement élégantes, à la manière de porte-chapeaux, ce qu'elles sont d'ailleurs en réalité. Hugo Weber a dit qu'elles étaient une variation féminine du jeu dada; des absurdités pratiques.<sup>22</sup> Chacune est peinte de motifs très stylisés et curvilignes qui, malgré leur caractère quasi abstrait, évoquent de façon troublante la présence de Jean Arp.

La fin de la période dada à Zurich a du apporter des changements majeurs dans la vie de Taeuber. Comme des raisons financières l'empêchaient de quitter son emploi à l'École des arts appliqués, Taeuber dut rester à Zurich mais, à la fin de la guerre, de nombreux camarades quittèrent la ville et bon nombre d'entre eux prirent la route de Paris. Même si elle avait épousé Arp en 1922, celui-ci voyageait beaucoup et se rendait souvent à Paris. Il semble peu probable que Sophie Taeuber ait pu se sentir heureuse dans le Zurich du début des années 20, mais il faut toujours se méfier des hypothèses. Ce qui est sûr, c'est que l'artiste, très active au cours des années précédentes, semble avoir produit relativement peu entre 1920 et 1926.

Une série d'aquarelles lumineuses et riches en couleurs datent des premières années de cette décennie. Composées de traits quadrangulaires verticaux et horizontaux juxtaposés assez librement, elles sont des variantes des formats horizontaux-verticaux des années antérieures et s'inspirent peut-être des travaux similaires de Klee, travaux que Taeuber devait certainement connaître.<sup>23</sup> À première vue, abstraites, presque toutes ces aquarelles suggèrent des figures, le plus souvent des danseurs. Hugo Weber a fait remarquer, de façon quelque peu énigmatique que...

« Ces travaux dégagent une impression de joie et de grande vitalité bien que Sophie Taeuber-Arp les ait peints au cours d'une période d'infinie tristesse ».<sup>24</sup>

Bien qu'exécutées avec maîtrise, ces aquarelles laissent percevoir une nervosité mal contenue dont on ne reverra l'équivalent chez Taeuber qu'au cours des deux dernières années de sa vie, lors d'une autre période de bouleversements.

Si l'on met à part des dessins de vêtements (photos 18-20), la production de Taeuber-Arp semble se limiter à cinq gouaches entre 1922 et 1925.<sup>25</sup> De retour d'un voyage à Pompéi en 1926, elle se remet au travail pour réaliser une série de travaux qui, bien que très schématisés, se caractérisent par des motifs figuratifs nettement reconnaissables. De la rencontre des figures contrastantes que sont les croix et les cercles, les courbes et les angles droits, naît une représentation du café, de la plage, de la danse, des oiseaux et des bateaux. Exception faite du dessin de paysage, auquel Taeuber s'adonne de temps à autre tout au long de sa vie, cette série marque la dernière utilisation évidente du figuratif dans son oeuvre par l'artiste ainsi que la fin de la seule période où la figuratif a constitué un élément majeur de la composition.

La plus importante réalisation de Taeuber-Arp au cours de la première moitié des années 20 fut une murale exécutée dans la maison d'un architecte de Strasbourg, Paul Horn. En 1926, Horn et son frère André confièrent à Taeuber-Arp le soin de décorer et de meubler l'intérieur du Café de l'Aubette, qui occupait la moitié d'un édifice du XVIII<sup>e</sup>

siècle dominant la Place Kleber, place principale de Strasbourg.<sup>26</sup>

Désireux que l'Aubette serve à différentes fins (café-restaurant-bar-salon de thé-cinéma) les frères Horn donnèrent carte blanche à Taeuber-Arp. Celle-ci demanda la collaboration de Jean Arp et de Theo van Doesburg; ainsi naquit, derrière la façade sévèrement conventionnelle et curieusement anachronique<sup>27</sup> de l'Aubette, l'un des premiers endroits publics importants où se concrétisa l'aspiration moderniste de créer un art utilitaire. La réalisation de cette entreprise fut le fruit d'une participation égale des trois artistes; dans un numéro spécial de *De Stijl*,<sup>28</sup> paru en 1928, van Doesburg décrit le travail de chacun d'eux. Ce même van Doesburg avait écrit, dans *Principles of Neo-Plastic Art*, publié par le Bauhaus en 1925, que la réalité, pour chacun, se confond avec sa relation avec le milieu et, qu'en fait, cette relation est à la mesure des possibilités individuelles d'expérimentation.<sup>29</sup> Ouvert en 1928, l'Aubette devenait le véhicule parfait pour élargir ce champ d'expérience et il l'est demeuré pendant douze ans, jusqu'à ce qu'un nouveau propriétaire, faisant preuve, selon Michel Seuphor, d'un manque total de discernement, fit enlever les verrières dues à Taeuber et recouvrir les reliefs et les peintures des trois artistes. Le peu qui survécut fut détruit par les Nazis à titre d'art dégénéré. Heureusement, il nous en est resté de bons documents photographiques (fig. 2), des maquettes (photos n<sup>os</sup> 21-22-23) ainsi que des dessins. Même à partir de reproductions, l'Aubette apparut à Emmy Ball-Hennings comme un milieu propre à modifier la perception de la réalité :

L'agencement intérieur était de Sophie Taeuber, qui peignit la maison avec Jean Arp et Theo Van Doesburg. Les parois couvertes de peintures donnent l'illusion de salles presque indéfiniment vastes. La peinture, ici, fait rêver le visiteur, éveille en nous les profondeurs. La maison peut devenir une boîte à merveilles, un reliquaire, et on peut la considérer d'un regard toujours neuf. Et comme l'image elle-même ne change pas, c'est le spectateur qui se laisse transformer par l'image. On croirait posséder la lampe avec laquelle Aladin éclairait la caverne féerique. »<sup>30</sup>

Le travail effectué à l'Aubette fut assez rémunérateur pour que Taeuber-Arp puisse quitter son poste de professeur à l'École des

arts appliqués de Zurich. Puis, avec Arp, elle entreprit la construction d'une maison à Meudon-Val Fleury, tout près de Paris. Construite à partir des plans conçus par Sophie Taeuber, selon des principes analogues à ceux du Bauhaus,<sup>31</sup> cette maison était sise à quelques pas de celle construite par Theo van Doesburg pour lui-même et sa femme, Nelly. Elle comportait deux étages, le premier servant d'atelier à Taeuber-Arp, tandis que la majeure partie du rez-de-chaussée était occupée par celui d'Arp. On n'y trouvait rien de superflu; tout y avait été conçu avec un souci d'économie et d'efficacité. Le résultat fut une maison modeste, élégante, aux proportions harmonieuses. Les meubles, d'un gris pâle, bleuté, furent aussi dessinés par Taeuber-Arp.<sup>32</sup> La critique Margit Stäber fait remarquer que :

« La maison de Meudon, ses meubles, sa disposition et son agencement dans leur ensemble proviennent de cette pensée fonctionnelle qui fait de l'oeuvre complexe de Sophie Taeuber une part du monde où l'art trouve sa place aux côtés des biens utilitaires, fermant ainsi le cercle des relations entre l'homme et les objets. »<sup>33</sup>

L'installation à Meudon fut l'occasion pour Taeuber de se consacrer entièrement à son travail et de demeurer en contact avec l'avant-garde parisienne; c'est là qu'elle put s'épanouir pleinement. Au cours des douze années passées à Meudon avec Jean Arp, son talent mûrit et s'affermir. Gabrielle Buffet-Picabia, amie de l'artiste, nous raconte ceci :

« Meudon c'est pour eux une période particulièrement heureuse et fructueuse. Les jours s'écoulaient rapidement remplis par l'intérêt passionné qu'ils portent mutuellement à leurs travaux et expériences, par leur participation à des expositions et aux activités des mouvements d'avant-garde, et par la visite d'amis, artistes et écrivains pour la plupart, avec lesquels, souvent, ils poussaient la réflexion jusqu'à l'extrême limite. C'est à cette époque que Sophie produisit ses peintures dites à quatre, six et douze espaces, ainsi que le Triptyque de cercles statiques, les coquilles, Equilibria, les reliefs en bois... »<sup>34</sup>

À l'exception d'un groupe de travaux réalisés au milieu des années 30, et dans lesquels les éléments de la composition suggèrent souvent les détails d'une forme de plus grande dimension (photo n<sup>o</sup> 34), Buffet-Picabia vient ici d'énumérer les principaux

groupements dans l'oeuvre de Taeuber au cours des années 30.

Si l'on peut considérer Mondrian comme l'artiste de l'angle droit, on peut dire de Taeuber qu'elle est l'artiste du cercle. Pour Mondrian, l'angle droit représentait la rencontre et la résolution des extrêmes; pour Taeuber, le cercle constituait la métaphore cosmique, la forme qui contient toutes les autres. Vers 1930, Taeuber-Arp commença à réaliser des oeuvres sur fond monochrome noir ou blanc, où le jeu dominant des cercles est mis en valeur par un arrangement judicieux de rectangles. Taeuber se contente des couleurs primaires et du vert, et mêle fréquemment plusieurs éléments de composition (photos n<sup>os</sup> 24-27). Tout comme les autres oeuvres des années 1930, ces peintures ont été exécutées avec minutie, souvent d'abord au crayon, puis à la gouache ou à l'aquarelle, et à l'huile. Jugées statiques par Weber, par opposition à celles, faites à la même époque, qu'il avait qualifiées de dynamiques (photo n<sup>o</sup> 33), ces compositions ne dégagent pas moins, toujours selon Weber, une impression de mouvement latent, qui peut être comparé à l'imperceptible mouvement des membres, caractéristique des danses sacrées de l'Orient, dont le rythme se transmet en légers frissons au spectateur fasciné.<sup>35</sup> Sophie elle-même avait donné le nom de « boullisme » aux travaux de cette période.

Le triptyque de 1933 (photo n<sup>o</sup> 24) est un exemple typique de peinture statique. D'une disposition soignée, qui se rapproche du diagramme bien ordonné, la composition est chargée d'une énergie produite par le méticuleux équilibrage des éléments de base, soit le carré opposé au cercle, le noir opposé au blanc. L'artiste s'amuse à réunir les éléments, par groupes de cinq, pour aussitôt briser ces groupes ou les modifier. Des cinq rangées verticales de cercles dans le triptyque, seules les deux rangées du premier panneau, où se trouve le plus grand nombre de groupes de cinq éléments, sont semblables. Les lignes horizontales formées par des cercles diversement regroupés, et qui traversent les trois panneaux, ne contiennent aucune association de cinq cercles. Quant au panneau central, il

ne présente qu'un groupe de cinq éléments, disposés de travers, à la verticale. Seuls les cercles d'un rouge pur et d'un bleu intense sont regroupés: les cinq cercles bleus en équilibre asymétrique dans le troisième panneau, les trois cercles rouges en équilibre au milieu du panneau central, qui sont complétés par les deux cercles en équilibre sur le bord du rectangle blanc dans le troisième panneau. Les deux rectangles blancs qui font irruption dans cet univers de cercles et produisent un effet d'alternance sont les compléments morphologiques disproportionnés des trois panneaux carrés qui forment le fond de l'oeuvre. Soudés les uns contre les autres, regroupés ou flottants, les cercles sont de même dimension et donnent vie à la composition par le jeu de leur position et de leur couleur (alors que dans d'autres oeuvres de cette période, l'écart de grandeur entre des formes similaires joue un plus grand rôle).

Plus encore que le triptyque de 1918, celui de 1933 invite à un examen qui va de la gauche vers la droite et qui, subtilement, de façon presque subliminale, amène le spectateur à des interprétations quasi narratives. Les verticales et les rectangles du triptyque de 1918 semblent fixés par une loi immuable, alors que les cercles de celui de 1933 donnent l'impression de pouvoir, à tout moment, modifier d'eux-mêmes leur position. Les formes géométriques des oeuvres réalisées par Taeuber-Arp au cours des années 30 ne sont nullement anthropomorphiques, elle semblent néanmoins animées d'une énergie intérieure. Si l'on en juge par un collage de 1938 (Bahnhof Rolandseck) dans lequel un cercle, qui s'échappe de la composition du côté gauche du cadre, est qualifié de « méchant », il est permis de supposer que Taeuber, avec humour, considérerait les formes variantes de ses compositions comme des acteurs géométriques doués d'une âme.

Même si les travaux que Taeuber a exécutés dans les années 30 sont très différents des dernières peintures américaines de Mondrian, il reste que, par exemple dans *Broadway Boogie Woogie* de 1942-1943, Mondrian crée un rythme comparable à celui que l'on

retrouve dans l'oeuvre de Taeuber. Comme le souligne Weber, l'élément chorégraphique était d'une importance capitale dans toute l'oeuvre de Taeuber-Arp.<sup>36</sup> Le talent qu'elle avait de créer un art, dans lequel la règle d'une harmonie rythmique ordonnée n'est pas contrariée par le jeu parfois anarchique des formes, devait beaucoup à l'étude de la danse; c'est d'ailleurs dans les oeuvres des années 30 que cette influence se fait le plus sentir. Vachtova note que « chez Sophie, le souvenir de la danse et de la transposition des mouvements, qui sont tantôt dramatiques et excentriques, tantôt régis par un rythme délicat, a produit un art de l'irrégularité dans la régularité, de l'excentricité dans la conformité, réalisant une harmonie ininterrompue ». <sup>37</sup> (Traduction)

Les oeuvres que Weber nomme dynamiques sont, à l'instar des peintures statiques, composées d'éléments géométriques peints uniquement dans des couleurs primaires auxquelles s'ajoutent le vert, le noir et le blanc. Par contre, le fond, très souvent blanc, de ces tableaux dynamiques est plus dégagé, les triangles sont en équilibre précaire, les segments de ligne indiquent un mouvement directionnel et les cercles, dans une réaction magnétique avec les lignes, glissent, se balancent, se perchent, perdent appui, lorsqu'ils ne sont pas tout simplement embrochés en plein centre. (Photo n° 33)

En 1932, Taeuber-Arp commence à explorer un nouveau style de composition qu'elle utilisera à différentes reprises pendant quelques années. Il en résulte des travaux qu'elle qualifie de « peintures spatiales » (photos n° 32 et 46), et dont le fond présente un morcellement symétrique beaucoup plus net que celui des compositions verticales-horizontales qu'elle avait réalisées au cours des premières années passées à Zurich. Au nombre de quatre, six, huit ou douze, selon le cas, les rectangles ou les carrés ainsi obtenus sont coupés et reliés par des lignes, des croix, des cercles, des barres angulaires et des morceaux de rectangles;<sup>38</sup> les carrés qui s'y trouvent sont isolés dans leur propre espace. Les couleurs, maintenant plus variées, présentent parfois de délicates nuances de violet ou de rose et s'allient au rythme des formes pour

faire de la composition un tout unifié. Quoique les formes soient ici tout aussi bien délimitées que dans les autres oeuvres réalisées par l'artiste à cette époque, le contraste entre les figures et le fond est rendu par une division symétrique de la surface, les plans et les formes semblant se mouvoir les uns contre les autres dans le même espace; simultanément, les images se décentralisent pour équilibrer chaque partie de la composition.

Entre 1910 et 1920, des artistes, dans des villes coupées les unes des autres par la guerre, reprirent la leçon implicite du cubisme pour chercher à atteindre l'abstraction « pure ». Le fondement théorique de cet art non objectif portait sur la condition spirituelle de l'homme comme en témoignent, entre autres écrits, ceux de Mondrian, de Kandinsky et de Malevitch. Au cours des années 20, en particulier sous l'influence du Bauhaus, le langage simplifié de l'abstraction géométrique est mis au service de l'idéal utilitaire de l'homme en harmonie avec la machine, à l'intérieur d'un univers socialisé, dominé par la fabrication en série. Pendant ce temps, le surréalisme proposait l'automatisme comme le moyen d'échapper à la réalité extérieure pour retrouver son moi intérieur. Au cours des années 30, des tenants des diverses idéologies se retrouvent à Paris et, de l'interaction de leurs activités — plus que de l'abdication consciente de leurs principes — naît une liberté qui enlève à l'abstraction son aspect polémique et la rend beaucoup plus accessible, pavant ainsi la voie à la peinture que l'on connaîtra après la seconde guerre mondiale.

Sophie Taeuber-Arp, dont l'art n'avait jamais procédé d'une perception didactique, soit philosophique, soit sociologique, se retrouvait au coeur de l'activité artistique parisienne des années 30. Elle avait adhéré au groupe éphémère Cercle et Carré — le premier à réunir des artistes voués à l'art non figuratif — et participa à la première exposition de ce groupe, en avril 1930, à la Galerie 23.<sup>39</sup> Comme l'a souligné John Elderfield, « cette exposition, qui présentait des oeuvres d'à peine une trentaine d'artistes, fut remarquable en ce que tous les groupes progressistes pratiquant une forme ou une autre d'art abstrait s'y trouvaient représentés: un ancien

futuriste (Prampolini), des dadaïstes (Arp, Taeuber, Schwitters, Richter, etc.), des artistes du Bauhaus (Moholy, Kandinsky), d'autres peintres abstraits allemands (Baumeister, Buchheister), un constructiviste (Pevsner), un membre du groupe polonais Blok (Stazewski), des cubistes (Léger, Charcoune) et des puristes (Ozenfant et Jeanneret) français, des membres et des ex-membres du Stijl (Mondrian, Vantongerloo, Vordemberge), d'autres encore. »<sup>40</sup>

C'est en partie à cause de la maladie de Michel Seuphor, l'un de ses fondateurs, que Cercle et Carré ne vécut pas plus d'une année. Cependant, Abstraction-Création-Art Non Figuratif, lancé officiellement le 15 février 1931, lui succéda presque immédiatement et voulait regrouper tous les artistes non figuratifs, quelles que soient leurs conceptions stylistiques. Ses cahiers, publiés annuellement de 1932 à 1936, présentaient souvent des travaux de Taeuber-Arp, ainsi que d'autres membres du groupe, et furent, pour Abstraction-Création, l'un des plus importants moyens de propagande et de prosélytisme; on illustrait et commentait le nouvel art abstrait; c'était un point de convergence, une sorte de société d'échange épistolaire vraiment internationale.<sup>41</sup> La répression de plus en plus forte des arts en Allemagne, la montée du fascisme dans ce pays et du totalitarisme dans d'autres pays, renforçèrent l'engagement d'Abstraction-Création en faveur de la liberté intellectuelle et artistique. En 1933, le second cahier portait la note suivante:

« Nous plaçons ce cahier n° 2 sous le signe d'une opposition totale à toute oppression, de quelqu'ordre »<sup>42</sup>

Cependant, cette tolérance militante n'a pas toujours su s'étendre à l'art figuratif. En 1934, Sophie Taeuber-Arp, qui faisait partie du comité de direction d'Abstraction-Création, quitta ce groupe, en compagnie de Jean Arp, Jean Hélion, Otto Freundlich, Fernandez, Antoine Pevsner, Naum Gabo, Delaunay et Georges Valmier, en grande partie pour protester contre la décision d'Auguste Herbin d'exclure des manifestations du groupe des travaux un peu figuratifs, au profit de travaux purement abstraits de moindre qualité.<sup>43</sup> L'abstraction en tant que style avait maintenant droit de cité.<sup>44</sup>

L'année suivante, à Lucerne, l'exposition *Thèse-Antithèse-Synthèse*, où se trouvaient réunis des artistes de toutes tendances — Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Mondrian, Nicholson, Paalen, Picasso et Taeuber-Arp — témoignait du relâchement graduel des positions doctrinaires et rejoignait, par la juxtaposition des styles, la sagesse ironique d'Arp, qui disait:

« Aimez-vous les nuages nus ou couverts de plumage? »<sup>45</sup>

Même si Taeuber-Arp s'était officiellement dissociée d'Abstraction-Création, elle n'en demeurait pas moins en contact avec les membres de cette association, laquelle demeurera toujours à ses yeux un véhicule efficace de communication entre artistes et de diffusion de l'art nouveau. La parution des cahiers ayant cessé en 1936, Sophie Taeuber-Arp fonda et publia l'année suivante la revue « Plastique-Plastic ». Le premier numéro (printemps 1937) de cette revue, destinée à la fois au public européen et au public américain, précisait:

« Plastique » est un magazine consacré à l'étude et à la critique de l'art abstrait; ses éditeurs sont eux-mêmes des peintres et des sculpteurs identifiés, en Europe et aux États-Unis, à ce mouvement moderne. »<sup>46</sup>

Le premier numéro était consacré à Malevitch; un article de George L.K. Morris sur la tradition abstraite accompagnait des essais de Herta Wescher et de Siegfried Gideon sur l'art du peintre russe. Modeste par nécessité, la revue « Plastique »; qui ne connut que cinq parutions — la guerre de 1939 en avait interrompu la publication — s'était pourtant révélée un important instrument de communication artistique et intellectuel. Le troisième numéro portait principalement sur l'art abstrait pratiqué aux États-Unis et montrait, entre autres oeuvres, celles de Josef Albers, A.E. Gallatin, Balcomb Greene, John Ferren. Au cours de son existence, « Plastique » a reproduit des oeuvres d'Albers, Max Bill, van Doesburg, Marcel Duchamp, Max Ernst, El Lissitzky, Pevsner et Francis Picabia, pour ne nommer que ceux-là, et a ouvert ses pages à des figures bien connues comme Arp, Gallatin, Kandinsky,

Richter, Schwitters, Georg Schmidt et Georges Vantongerloo.

Pendant la période qui s'est écoulée entre son retrait officiel d'Abstraction-Création et la fondation de « Plastique », Taeuber-Arp a donné à son art une nouvelle orientation qui se présente comme une adaptation personnelle de la formule « Thèse Antithèse et Synthèse », titre de l'exposition tenue en 1935 à Lucerne. Les termes constituent des extrêmes mais, en gros, la thèse pourrait être la configuration cérébrale de ses travaux antérieurs, l'antithèse, son assimilation des concepts du biomorphisme abstrait du surréalisme et, la synthèse, une tendance marquée à créer des œuvres organiques par essence mais principalement géométriques par la forme. À partir de ce moment, et jusqu'aux deux dernières années de sa vie, Taeuber-Arp abandonne le triangle; le cercle, le rectangle et le carré dominant et sont souvent segmentés, parfois de façon régulière, comme dans *Composition à cercles et demi-cercles* de 1935 (photo n° 30), et parfois de façon asymétrique dans le but de produire des courbes ondulantes, presque voluptueuses, comme c'est le cas pour *Plans profilés en courbes* (photo n° 34).

Ce mouvement vers l'organique s'inspire probablement des œuvres réalisées à la même époque par Arp, avec qui elle avait recommencé à peindre et à sculpter; la composition d'œuvres telles que les deux déjà mentionnées (parmi le premier groupe de tableaux traduisant la nouvelle tendance) peut rappeler les premiers collages d'Arp « faits selon les lois du hasard ». Dans *Plans profilés en courbes*, la forme placée à la gauche du tableau est inclinée comme si elle espérait, contre toute logique, s'encaster dans la forme solidement fixée à la droite du tableau. Désalignées, ces deux formes, dont les contours donnent à penser qu'elles sont les fragments de morceaux plus gros, contrarient notre conception de la stabilité. L'espace qui les sépare acquiert une sorte de fluidité et dessine la forme d'un torse; l'énergie qui s'en dégage provient de la tension créée par la forme pointue, au bas du tableau, qui vient en contact avec une surface plane et le rapprochement plus massif des deux rondeurs dans

la partie supérieure. Dans *Plans profilés en courbes*, l'utilisation complexe que fait Taeuber-Arp des éléments de la composition sera plus tard reprise par Leon Polk Smith dans certains de ses travaux tels que *Expanse*, pièce exécutée en 1959 (fig. 3).

Cette tendance vers la représentation silhouettée du fond et des formes, de même qu'un nouvel engouement pour la fabrication d'objets chez les artistes qui vivaient à Paris dans la seconde moitié des années 30, amenèrent Taeuber-Arp à réaliser une extraordinaire série de reliefs. Au départ, les seuls éléments qu'elle a employés étaient le cercle, le carré et le rectangle; puis le relief s'est retrouvé entièrement confiné dans un cercle; enfin, dans le dernier groupe, les formes, à la fois curvilignes et angulaires, ont été placées sur un fond rectangulaire, dans un quasi-prolongement tridimensionnel de *Plans profilés en courbes*.

Pour Arp, les tableaux comprenant des cercles (boulisme) peints sur fond noir ou blanc qu'avait réalisés autrefois Taeuber-Arp ressemblaient à un « échiquier de la nuit, » où « *la nuit se sert des cercles blancs, rouges et verts comme de pions. La nuit joue avec le visible et l'invisible triomphe du visible.* »<sup>47</sup> (Traduction)

Cette description s'applique aussi bien, sinon davantage, à la première série de reliefs (photos n°s 38 et 39) qui sont, du point de vue de la composition, le pendant sculptural de ces tableaux. Sur un fond bleu foncé, noir ou blanc, les cercles, les carrés et les rectangles, peints en couleurs primaires brillantes et en vert, gris, noir ou blanc, se retirent ou s'avancent, contrebalancés par des vides circulaires et rectangulaires découpés à même le fond. Le jeu des espaces négatifs et positifs est ici tout aussi ambigu que dans *Plans profilés en courbes*, où les formes latérales semblent se presser l'une contre l'autre, leur rapprochement dessinant entre elles de nouvelles formes tandis que leur déplacement, habilement suggéré, semble devoir se poursuivre hors du cadre. Dans les reliefs, les formes découpées à même le fond constituent des vides et servent à équilibrer les éléments surélevés. Elles sont, en fait, des formes qui existent en contrepoint d'autres formes; elles apparaissent aussi sur les bords du relief pour se fondre avec le mur environnant.

Même si les plus anciens reliefs de ce premier groupe sont composés d'une façon plus rigoureuse que ceux qui suivront, il reste que toutes les pièces de cette série se distinguent par une évocation de phénomènes naturels au moyen d'éléments géométriques extrêmement restreints. Ils pourraient renforcer le « prosélytisme » de Seuphor en faveur du cercle et du carré qui, écrit-il, « *symbolisaient le ciel et la terre dans les religions orientales; ils constituaient une forme d'alphabet rudimentaire par lequel tout pouvait s'exprimer à partir des moyens les plus limités.* »<sup>48</sup> (Traduction)

Après la mort de Taeuber-Arp, Kandinsky fut prié d'émettre un jugement sur l'oeuvre de cette artiste; il choisit de commenter ces reliefs en ces termes:

« Sophie Taeuber-Arp, en particulier au cours des dernières années de sa vie, s'est exprimée au moyen de reliefs colorés dont les formes géométriques sont presque toujours des plus simples. Par leur sobriété, leur silence, leur façon de se suffire à elles-mêmes, ces formes invitent la main habile à utiliser le langage qui lui convient et qui, souvent, n'est qu'un murmure; mais souvent aussi le murmure est plus expressif, plus convaincant que la voix puissante qui éclate de temps à autre.

Pour bien maîtriser les formes muettes, il faut posséder un sens raffiné de la mesure afin d'effectuer un choix judicieux des formes selon l'harmonie de leurs trois dimensions, selon leurs proportions, leur hauteur, leur profondeur, leur association, leur apport à l'ensemble, bref il faut posséder le sens de la composition.

...À la beauté des volumes des reliefs colorés de Sophie Taeuber-Arp s'ajoute le pouvoir mystérieux et émouvant de la couleur qui tantôt renforce la voix de la forme simple, tantôt en réduit le ton, qui souligne la dureté d'une forme tout en adoucissant l'autre, qui accentue cette projection et atténue cette autre. Et ainsi jusqu'à l'infini. Une voix sonore. Une fugue.

Le répertoire des moyens d'expression est d'une richesse inépuisable. Le plus grand contraste oppose la « voix puissante » à la « voix basse ». Au tonnerre des timbales et des trompettes d'une ouverture de Wagner s'oppose une fugue tranquille et monotone de Bach.

Ici, l'éclair déchire le ciel et le tonnerre fait vibrer la terre; là, un ciel tout gris et uniforme, pas un

soufflé, rien ne bouge et l'air n'est ni froid ni chaud.

Un langage calme.

Sophie Taeuber-Arp, sans peur et sans reproche, s'est approchée infailliblement de son but. »<sup>49</sup>

Si les reliefs du premier groupe peuvent être perçus comme des métaphores du firmament, ceux du second groupe (photo n° 36), confinés dans des cercles, suggèrent des sphères célestes — la terre elle-même, la lune, le soleil, l'orbite des planètes. Les premiers de ces reliefs circulaires comprennent des triades et des tétrades brunes, vertes, jaunes et bleues, rehaussées par des zones blanches; les derniers sont tout blancs, ou jaunes et blancs. Les reliefs sont obtenus en juxtaposant des panneaux en bois dont les contours ont des formes variées. Sur un cercle, Taeuber-Arp superpose deux ou trois panneaux, irrégulièrement curvilignes et rectangulaires, mais s'adaptant bien les uns aux autres de sorte que, même si on les fait pivoter, leurs contours forment toujours un cercle parfait de 360 degrés. Bien que construits par superposition, c'est par la surface que ces reliefs doivent faire apparaître la profondeur. Le jeu de la lumière et des ombres le long des contours courbes ou droits tracés dans les panneaux supérieurs fait naître des formes étagées rappelant des tulipes ou des coquilles. Cependant, cette mise à nu réelle de la structure produit un effet contraire, camouflant presque la méthode, comme si l'on avait percé la surface d'un solide pour étudier les secrets enfouis dans sa forme. Ces reliefs font penser aux propos de Kandinsky sur l'abstraction, à savoir qu'elle permet de toucher, sous l'épiderme de la Nature, son essence même, son contenu.<sup>50</sup> Intitulés habituellement « Coquilles et fleurs », ces reliefs sont riches d'une connotation poétique et leur formes sphériques recèlent d'autres symboles de la terre et de la mer.

À l'instar des reliefs du troisième groupe, dans lesquels des éléments blancs surélevés flottent librement sur un fond rectangulaire, également blanc, les « fleurs et coquilles » s'apparentent, quoique à un degré moindre que ceux de forme rectangulaire, aux dessins

qu'avait faits Taeuber-Arp pour illustrer le recueil de poèmes d'Arp, « Muscheln und Schirme » (1939). Les formes surélevées de la dernière série (photos n<sup>os</sup> 40 et 42) allient souvent courbes organiques avec lignes droites et angles droits, bien qu'à l'occasion elles soient uniquement curvilignes. Ces formes s'éloignent les une des autres ou se rapprochent, fuyant les contours extérieurs du fond ou s'y pressant, et créent ainsi l'illusion d'un équilibre à la fois stable et instable. À propos de ces reliefs, George Rickey a écrit : « *Sophie Taeuber-Arp relie toutes les formes par le contact d'un point sur une ligne, laquelle diffère des tangentes entre les points et entre les courbes. Dans Parasols (photo n<sup>o</sup> 42), l'espace contraint entre les formes est tout aussi palpable que les reliefs en bois découpé.* »<sup>51</sup> (Traduction)

La guerre qui éclate en 1939 et l'occupation de Paris en 1940 mettent fin à la période d'activité intense que connaissait Taeuber-Arp à Meudon. À l'été 1940, elle fuit Paris en compagnie d'Arp. Ils s'arrêtent d'abord à Nérac, en Dordogne, puis à Veyrier, en Savoie. Enfin, en 1941, ils arrivent à Grasse où ils devaient demeurer jusqu'à la fin de 1942. L'obligation de fuir Meudon et la forte anxiété créée par la menace nazie produisent chez Taeuber-Arp un profond changement de style. Les arabesques bien rangées et les formes géométriques limpides cèdent la place à des réseaux de lignes rapides, gestuelles, qui se nouent en spirales et coupent, aiguës comme des éclairs, ce qu'elles ont elles-mêmes composé. Pendant une brève période, elle abandonne même la surface uniment peinte, caractéristique de son oeuvre, pour exécuter à coups rapides des fonds rugueux qui laissent présager l'expressionnisme abstrait.

Taeuber-Arp a toujours donné un titre français à ses tableaux mais, au cours de cette période, le ton change. À l'exception des travaux de la période « Pompéi » (1926) et des reliefs ronds, blanc sur blanc, les titres n'avaient jamais été plus qu'une description des éléments de chaque composition; une locution adjectivale décrivait la forme, comme c'est le cas pour *Plans profilés en courbes*. Ce n'est qu'avec l'emploi de l'adjectif verbal comme dans *Surgissant, tombant, adhérent,*

*volant* (photo n<sup>o</sup> 33) que le titre suggère un contenu indépendant de la forme. Dans le cas des travaux figuratifs et des reliefs, les titres ne faisaient que décrire les objets représentés. Toutefois, bon nombre de titres qu'elle a donnés à ses oeuvres après 1939 ont une résonance subjective ou émotive. C'est le cas pour *Lost Lines on Chaotic Background* et *Passion of Lines*.

*Lines of Summer* (fig. 5), titre d'un dessin aux crayons de couleur exécuté par Taeuber-Arp à Grasse en 1942, suggère un mélange d'émotion et d'ambiance que l'on perçoit assez facilement dans l'oeuvre elle-même. Abstrait, à première vue ce dessin, lorsqu'on l'examine avec attention, révèle deux torsos, reliés uniquement par des lignes noires sinueuses et entrelacées chacun flottant dans son univers nuageux et gris. La tête et les épaules de la figure supérieure sont d'un orange franc tandis que la poitrine est formée par un carré résultant de la réunion des triangles bleus. À bien des égards, la figure inférieure est l'inverse de celle qui la domine; si elle résulte elle aussi de la juxtaposition de couleurs complémentaires, ces couleurs sont, dans ce cas, le vert et le rouge. Contrairement à l'orange et au bleu, qui semblent former la figure supérieure, les contours courbes des zones rouges et vertes ne servent qu'à délimiter une figure dont la forme résulte uniquement de l'espace négatif que constitue le fond de l'oeuvre, c'est-à-dire la couleur du papier. La figure inférieure s'enfonce dans la page; les rouges et les verts, qui la font apparaître, semblent flotter au-dessus. Le gris « protoplasmique » qui l'entoure et la comprime est la reproduction, en plus petit, du gris qui s'étire autour de la figure supérieure. La figure du bas contraste avec cette figure audacieuse et transcendante; elle semble éphémère et vaguement menacée par les lourdes zones noires que tirent vers le bas leurs courbes supérieures convexes.

Il n'est pas impossible que *Lines of Summer* soit un double portrait volontairement symbolique, quoique étrangement prémonitoire, où la figure du bas représenterait l'artiste elle-même et celle du haut, Jean Arp. Le temps passé à Grasse fut pour Taeuber-Arp une période de bonheur mêlé d'amertume; elle vivait dans une région qu'elle adorait et jouissait de la compagnie d'Arp et de leurs

amis Alberto Magnelli et Sonia Delaunay. Pourtant, elle demeurait angoissée devant l'avenir et regrettait la tranquillité de Meudon. Au sujet de cette période, Arp écrit :

Nous habitons entre un puits, un cimetière, un écho et une cloche. Dans notre jardin poussaient un palmier et quelques oliviers. Dès que les feuilles du palmier commençaient à bruire, nous savions qu'il allait pleuvoir. Les oliviers étaient constamment animés d'un frémissement quasi imperceptible. Chaque journée était plus radieuse et plus heureuse que la précédente et Sophie était à leur image. Sa clarté intérieure frappait tous ceux qu'elle rencontrait. Elle s'épanouissait comme une fleur sur le point de se faner... Sa pureté lui donnait le courage et l'espoir nécessaires pour supporter l'immense malheur qui frappait la France... Des profondeurs d'une souffrance extrême, émergèrent des sphères en fleurs. Perdue et passionnée, elle dessinait des lignes, de longues courbes, des spirales, des cercles, des routes qui serpentent à travers le rêve et la réalité...<sup>52</sup>

Sophie Taeuber-Arp décède en janvier 1943 à Zurich. L'occupation avait forcé l'artiste et son mari à fuir la France, ce pays qui leur était cher : ils avaient trouvé refuge en Suisse d'où ils espéraient gagner l'Amérique. Après une soirée passée chez Max Bill à signer des lithographies, Taeuber-Arp, fatiguée, accepta d'y rester pour la nuit. Elle est morte pendant son sommeil, asphyxiée par un radiateur à gaz défectueux. Si l'on examine les dernières œuvres qu'elle a réalisées à Grasse tout en tenant compte de cette tragédie, elles prennent un caractère singulièrement poignant. Il serait exagéré d'y voir de lugubres pressentiments, mais l'enchevêtrement des lignes et l'encombrement qu'elles produisent de même que le sentiment d'urgence qui se dégage de ces œuvres — et qu'on ne retrouve dans aucune des œuvres précédentes — révèlent clairement que l'artiste et son art traversaient une période de crise.

En 1937, Taeuber-Arp écrivait à une filleule à l'occasion de sa confirmation :

« Je pense que l'on t'aura bien assez parlé de choses sérieuses ; c'est pourquoi je te parle de ce à quoi j'attribue tant de valeur, et que l'on n'estime encore que trop peu : la gaieté ; c'est elle, au fond, qui nous permet de n'avoir aucune crainte devant les problèmes de la vie et de leur trouver une solution naturelle. »<sup>53</sup>

Cette « solution naturelle » que Taeuber-Arp a recherchée tout au long de sa vie et dans son art, ce simple impératif qui l'a conduite à réaliser son premier travail abstrait en 1915, on le retrouve peut-être dans une série de dessins au trait (fig. 4), faits pendant l'exil à Grasse et dont certains sont abstraits, tandis que d'autres représentent des plantes et des feuilles. Malgré une rigoureuse économie de moyens, ces dessins produisent un attrait sensuel qui n'est pas sans rappeler les études de Matisse.

Pour Taeuber-Arp, on pouvait assimiler naturellement la vie à l'art. Bien qu'on ne puisse nier chez cette artiste l'apport essentiel du cubisme, il serait sans doute assez exact de voir dans son œuvre un art constructiviste fait d'abstractions géométriques qui évoluent vers l'organique. Pour reprendre les mots de Wilhelm Worringer, « dans l'orbite du processus artistique », l'apparente frontière entre l'art et la vie n'était, pour Taeuber-Arp, qu'une zone naturelle de transition.<sup>54</sup>

L'ordre caractéristique de l'art de Taeuber-Arp laissait une certaine place au hasard ; le fonctionnalisme, à l'origine des formes et de l'aménagement de la maison à Meudon, autorisait une certaine décoration, et la réserve de l'artiste n'excluait pas la gaieté. Sa prédilection pour le cercle venait sûrement de la perception qu'elle avait de cette forme, qu'elle considérait comme la solution naturelle pour la réconciliation des opposés. Après la mort de sa compagne, Jean Arp écrivit :

« C'est Sophie Taeuber qui, par la transparence de son œuvre et de sa vie, m'a indiqué le chemin menant à la beauté. Dans ce monde, le haut et le bas, le jour et la nuit, l'éternel et l'éphémère sont en parfait équilibre. Et, ainsi, le cercle se referme. »<sup>55</sup>

## Notes

1. « Reminiscences » (1913), dans *Modern Artists on Art*, Robert L. Hébert, éd. (Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1964), p. 32.
2. Possédant tous du cubisme, ces mouvements apparentés connurent, surtout à cause de la première guerre mondiale, des évolutions différentes. Taeuber et Arp furent surpris de découvrir, à la fin de la guerre, qu'il existait ailleurs un art abstrait géométrique semblable au leur. Voir: Margit Stäber, *Sophie Taeuber-Arp* (Lausanne, Éditions Rencontre, 1970), p. 16.
3. Entre 1915 et 1920, Taeuber exécutait des travaux où l'on retrouve une imagerie figurative.
4. Selon la nièce de Taeuber-Arp, Regula Specht-Schlegel, de Bâle, Sophie Taeuber et Jean Arp se sont mariés le 20 octobre dans le Tessin. La datation des oeuvres de Taeuber-Arp a été faite par Hugo Weber, à la demande de Jean Arp après la mort de sa compagne. Elle est présentée dans le catalogue raisonné *Sophie Taeuber-Arp*, publié par Georg Schmidt (Bâle, Holbein Verlag, 1948), p. 118-140. Pour les écrits de Taeuber-Arp, se reporter à la bibliographie, p. 51.
5. Jean Arp, « Sophie Taeuber-Arp », dans *Arp à propos d'Arp, Poèmes, essais, souvenirs*, publié par Marcel Jean.
6. Dans *Sophie Taeuber-Arp*, (Bâle 1948) p. 118-140, Hugo Weber a indiqué les principaux groupements utilisés par Sophie Taeuber-Arp, tandis que Jean Arp les décrit de façon moins détaillée dans *Arp à propos d'Arp*, p. 222-224.
7. *Bulletin de l'union suisse des maitresses professionnelles et ménagères/Korrespondenzblatt*, (Zurich) 14<sup>e</sup> année, n° 11-12 (31 déc. 1922), p. 156.
8. Robert Delaunay, cité par Peter Vergo, dans le catalogue de l'exposition *Towards a New Art, Painting 1910-1920*, Tate Gallery, Londres, du 6 février au 13 avril 1980, p. 11.
9. « Pure Plastic Art », dans *Plastic Art and Pure Plastic Art 1937 and other essays*, 1941-1943, 3<sup>e</sup> éd. (New York, Wittenborn, Schultz, 1951), p. 31.
10. « And So the Circle Closed », dans *Arp à propos d'Arp*, p. 245.
11. Richter fait sûrement erreur puisque la tapisserie en laine qu'il reproduit dans son livre *Dada Art and Anti-Art* (Londres, Thames and Hudson, 1965), photo 18, faisait partie, comme le démontre Alastair Grieve dans « Arp in Zurich », *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt* (Madison, Wisc., Coda Press, Iowa City, The University of Iowa, 1979), p. 177, de l'exposition « Tapisseries modernes, broderies, peintures » tenue par Arp à la galerie Tanner à Zurich en 1915. C'est au cours de cette exposition qu'Arp fait la connaissance de Taeuber de sorte qu'elle ne peut pas avoir participé à la réalisation de ces travaux. Selon Grieve, la tapisserie est l'oeuvre d'Adrienne van Rees-Dutilh qui, en compagnie de son mari Otto van Rees, exposait avec Arp à la galerie Tanner.
12. *Dada Art and Anti-Art*, p. 45-46.
13. *Unsern taglichen Traum: Erinnerungen, Dichtungen in Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954* (Zurich, Die Arche, 1955), cité dans Stäber, p. 14-15.
14. *Ibid.*, p. 15.
15. Christian Geelhaar (critique), *Pantheon* (Munich), 35<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> cahier (juillet-août-septembre 1977), p. 272-273.
16. Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst », *Bauhausbücher* n° 6 (1925), réimprimé dans *Principles of Neo-Plastic Act*, trad. de Janet Seligman (Greenwich, Conn., New York Geographic Society, 1968), p. 34.
17. Je suis redevable à Alastair Grieve d'avoir souligné que Taeuber a peut-être utilisé les zones dorées pour morceler certains de ses premiers travaux tels que cette gouache. L'utilisation ici d'une bande et d'un contour dorés est peut-être un rappel de l'époque où elle employait souvent ce procédé.
18. Pour connaître l'opinion de Hugo Ball, voir « La danseuse Sophie Taeuber » (1917), dans *Sophie Taeuber-Arp* (Bâle, 1948), p. 20, et cité dans Stäber, p. 23. *L'École des arts appliqués s'opposait à ce que l'un de ses professeurs danse lors des soirées dada et Taeuber à dû utiliser un pseudonyme à l'occasion pour pouvoir y danser malgré tout.*
19. « En souvenir de Sophie Taeuber-Arp », dans *Sophie Taeuber-Arp* (Bâle 1948), p. 15, et cité dans Stäber p. 41-43.
20. Le fait que Taeuber-Arp était aussi chorégraphe donne du poids à la théorie voulant que les notions de danse aient joué un rôle dans le développement de son art. Dans une lettre qu'il m'adressait, Grieve a souligné l'importance possi-

ble de ces notations, tandis que la responsable de la réalisation du présent catalogue, Jane Fluegel, a mis la main sur le système de notation publié par le professeur de Taeuber-Arp, Rudolf von Laban (*Schrifttanz*, Vienne-Leipzig, 1928), dont une page est reproduite à la figure 1.

21. Ludmila Vachtova (critique), *Neue Zürcher Zeitung* (Zurich), vol. 24, n° 29-30 (janv. 1977), p. 57.

22. Weber, dans *Sophie Taeuber-Arp* (Bâle, 1948), p. 125.

23. Elle peut avoir vu ses oeuvres dès 1912 à Munich et doit certainement avoir visité l'exposition de Klee en 1917 à la galerie Dada de Zurich.

24. Weber, dans *Sophie Taeuber-Arp* (Bâle, 1948), p. 119.

25. Quatre, selon Weber (*op. cit.*), tandis que la Fondation Jean-Arp, à Clémart, en France, en possède une dont ne parle pas Weber.

26. Pour une discussion détaillée sur l'Aubette, voir Michel Seuphor, « L'Aubette de Strasbourg », dans *L'Art d'aujourd'hui* (Boulogne-sur-Seine), série 4, n° 8, (1953) p. 10-11; Theo Wolters, « Vor 40 Jahren: die Aubette Ein Kunsthistorisches Ereignis in Strassburg », dans *Kunst Nachrichten* (Lucerne), 5<sup>e</sup> année, 8<sup>e</sup> cahier (mai 1969); Hans Haug, « L'Aubette de 1928 haut-lieu de l'art abstrait », dans *Saisons d'Alsace* (Strasbourg), n° 8 (1963), p. 439-446.

27. Seuphor, *ibid.*, p. 11.

28. De Stijl (Leiden), série 15, n° 87-89 (1928), p. 609-640.

29. *Principles of Neo-Plastic Art*, p. 12.

30. « En souvenir de Sophie Taeuber-Arp », cité dans Stäber, p. 89, et dans *Sophie Taeuber-Arp*. (Bâle, 1948), p. 18.

31. Chez Taeuber-Arp, la conception sous-jacente de l'unité des beaux-arts et des arts appliqués, et de la fonction ayant préséance sur la forme, se rapprochait de celle du Bauhaus; par contre, les articles pratiques qu'elle concevait avaient pour but de créer un environnement harmonieux et non d'être produits en série pour une société nouvelle et meilleure.

32. Malgré une situation financière améliorée, Taeuber-Arp, à la fin des années 20 et pendant les années 30, acceptait, de temps à autre, de créer des meubles sur commande, ce qui lui permettait d'augmenter le revenu du ménage.

33. Stäber, p. 102-103.

34. « Chère Sophie », dans *Sophie Taeuber-Arp* (Bâle, 1948), p. 35.

35. Weber, dans *Sophie Taeuber-Arp* (Bâle, 1948), p. 121.

36. *Ibid.*

37. Vachtova, p. 57.

38. Déjà présente dans des modèles de tissus et de vêtements faits lors de la période dada, la barre angulaire tire probablement son origine de l'art folklorique, peut-être des poupées Kachina.

39. Fondé en janvier 1929 par Michel Seuphor et Joaquin Torres-Garcia, le groupe a publié trois numéros de Cercle et Carré et organisé l'exposition tenue à la Galerie 23. Cette galerie était située au rez-de-chaussée du 23, rue de la Boétie, à Paris, dans l'immeuble où habitait Picasso. Pour plus de détails sur les activités de Cercle et Carré, voir Michel Seuphor et John Elderfield dans le catalogue de l'exposition *Geometric Abstraction: 1926-1942*, Museum of Fine Arts, Dallas, du 7 oct. au 19 nov. 1972.

40. « The Paris-New York Axis: Geometric Painting in the Thirties », dans *Geometric Abstraction*, Dallas.

41. *Ibid.*

42. *Abstraction-Création* (Paris), n° 2 (1933), p. 1.

43. Voir Gladys C. Fabre dans le catalogue de l'exposition *Abstraction-Création 1931-1936*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 16 juin au 17 septembre 1978, et Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Landschaftsverband, Westfalen-Lippe, du 2 avril au 4 juin 1978, p. 12.

44. « Les Quatre Noms Hans Arp-Ghika-Jean Hélion-S.H. Taeuber-Arp. À propos de leur exposition à la galerie des Cahiers d'Art », *Cahiers d'Art* (Paris), n° 5-8 (1934), p. 197.

45. Cité par Marcel Jean dans son introduction à *Arp à propos d'Arp*, p. XXIV.

46. *Plastique-Plastic* (Paris-New York), printemps 1937, en regard de la p. 24.

47. *Arp à propos d'Arp*, p. 223.

48. *Abstract Painting: Fifty Years of Accomplishment. Kandinsky to the Present* (New York, s.d.), p. 98.

49. « Les « Reliefs colorés » de Sophie Taeuber-Arp » (Paris, juin 1943), dans *Sophie Taeuber-Arp* (Bâle, 1948), p. 88.

50. « Réflexions sur l'art abstrait », *Cahiers d'Art* (Paris), n° 7-8 (1931), p. 353.

51. *Constructivism: Origins and Evolution*, 2<sup>e</sup> éd. (New York, George Braziller, 1969), p. 128.

52. *Arp à propos d'Arp*, p. 224.

53. « Regula zur Konfirmation » (1937, dans *Zweiklang: Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp* (Zurich, Verlag der Arche, 1960), cité dans Stäber, p. 13.

54. Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, trad. de Michael Bullock, (New York, International Universities Press, 1953), p. 126, 127.

55. *Arp à propos d'arp*, p. 247.











Ministère des  
Affaires culturelles

**Musée d'art contemporain**